



CD-851 DIGITAL

cantatas

Johann Sebastian Bach Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis
BWV 31 Der Himmel lacht, die Erde jubiliert
including alternative versions of movements from BWV 21

6

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 6: Cantatas from Weimar

Cantata No. 31, 'Der Himmel lacht, die Erde jubiliert', BWV 31		19'53
[1]	1. Sonata Trombe, Timpani, Oboi, Taille, Violini, Viole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	2'37
[2]	2. Chorus Trombe, Timpani, Oboi, Violini, Viole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	3'43
	Der Himmel lacht! die Erde jubiliert...	
[3]	3. Recitativo (Bass) Violoncello, Organo	2'07
	Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh!...	
[4]	4. Aria (Bass) Violoncello, Organo	2'26
	Fürst des Lebens, starker Streiter...	
[5]	5. Recitativo (Tenor) Violoncello, Organo	1'13
	So stehe dann, du gottergebne Seele...	
[6]	6. Aria (Tenor) Violini, Viole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	2'01
	Adam muß in uns verwesen...	
[7]	7. Recitativo (Soprano) Violoncello, Organo	0'48
	Weil dann das Haupt seiner Glied...	
[8]	8. Aria (Soprano) Oboe, Violini, Viole, Violoncello, Violone, Organo	3'38
	Letzte Stunde, brich herein...	
[9]	9. Chorus Tromba, Oboi, Taille, Violini, Viole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'05
	So fahr ich hin zu Jesu Christ...	

Cantata No. 21, 'Ich hatte viel Bekümmernis', BWV 21 **37'15****Erster Teil**

[10]	1. Sinfonia Oboe (Marcel Poncele), Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	3'04
[11]	2. Chorus Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	3'53
	Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen...	
[12]	3. Aria (Soprano) Oboe, Violoncello, Organo	4'23
	Seufzer, Tränen, Kummer, Not...	
[13]	4. Recitativo (Soprano) Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	1'26
	Wie hast du dich, mein Gott...	

14	5. Aria (Tenor)	Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	5'18
	Bäche von gesalznen Zahren...		
15	6. Chorus	Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	3'27
	Was betrübst du dich, meine Seele...		
Zweiter Teil			
16	7. Recitativo (Soprano/Bass)	Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	1'17
	Ach Jesu, meine Ruh...		
17	8. Aria (Duet) (Soprano/Bass)	Violoncello, Organo	3'45
	Komm, mein Jesu, und erquickte...		
18	9. Chorus	Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	4'27
	Sei nun wieder zufrieden...		
19	10. Aria (Soprano)	Violoncello, Organo	2'37
	Erfreue dich, Seele...		
20	11. Chorus	Trombe, Timpani, Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	3'13
	Das Lamm, das erwürget ist...		

Alternative Movements, BWV 21

21	3. Aria (Tenor)	Violoncello, Organo	4'30
	Seufzer, Tränen, Kummer, Not...		
22	7. Recitativo (Tenor/Bass)	Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo, Violone	1'22
	Ach Jesu, meine Ruh...		
23	8. Aria (Duet) (Tenor/Bass)	Violoncello, Organo	3'46
	Komm, mein Jesu, und erquickte...		

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Monika Frimmer, soprano; **Gerd Türk**, tenor; **Peter Kooij**, bass

BACH
COLLEGIUM
JAPAN

The Bach Collegium Japan is sponsored by NEC.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC

BWV 21: Ich hatte viel Bekümmernis **(There were many afflictions)**

In the latter part of his tenure as organist at the court chapel in Weimar (1708-17, when he was 23-32 years of age), Bach composed approximately 20 church cantatas to be used in feast-day services. These are filled with youthful sensibility and vitality, and are considered to have been a stepping-stone to the greater Leipzig cantata series, which Bach began in 1723. This recording contains two especially well-known cantatas from Weimar; Bach himself considered these to be important works, as it is known that he re-performed them on a number of occasions, with some significant revisions to differing performance venues and personnel.

BWV 21 is a large cantata consisting of 11 movements organized into two parts – notable even among Bach's cantatas for its scale. The circumstances of its composition are convoluted, but Martin Petzoldt's recent analysis suggests the following. The original form of the work (movements 2-6 and 9) was produced for a memorial service held on 8th October 1713 at the Church of SS. Peter and Paul in Weimar for the former Prime Minister Schwarzburg-Rudolstadt's wife, Aemilia Maria Haress. In 1714 Bach expanded the cantata to its present 11 movements for performance on the Third Sunday after Trinity (17th June), encompassing in its scope a farewell to Duke Johann Ernst, who was then setting off on a journey. This is now referred to as the Weimar version. Subsequently, in the autumn of 1720, when Bach was a candidate for the position of organist at the Jacobikirche in Hamburg, he produced a new manuscript in D minor (which is the

basis for the version on this recording). Yet another manuscript, this one strengthening the brass, was created for performance on the appropriate Sunday in 1723 (13th June), immediately after Bach took up the position of Kantor at the Thomas-kirche. For a detailed discussion of the variations in the voice parts and in pitch between the various versions, please refer to Masaaki Suzuki's notes in this booklet.

Cantata 21 has at its heart the text from the Gospel for the Third Sunday after Trinity: the parable of the lost sheep (Luke 15: 1-10). It illustrates the message, 'Joy shall be in heaven over one sinner that repents, more than over ninety and nine just persons, who need no repentance.' This parable was told by Jesus, who was with a group of tax collectors and sinners, as a reproach to the discriminatory and critical Pharisees and scribes. Salomo Franck's libretto is from the perspective of one of these sinners, who, overwhelmed by the evils of the world, is on the brink of the abyss of despair when he sees the light of Jesus and is filled with joy, praising God. The lamenting first part is grounded in D minor, while Part II, which sings of the joy of salvation, moves through G major to an eventual B major resting place.

The first movement opens with an instrumental Sinfonia, an *Adagio assai* in D minor. It is a sorrowful piece dominated by the oboe and first violin.

The chorus enters with the word 'Ich' ('I') repeated three times in overlapping progression, and moves into the main chorus (number 2, D minor). Following a Vivaldi-like free fugue, the word 'aber' ('but') introduces a shift to a *Vivace F*

major for the latter half of the movement. For all of that, it is no more than a preview of the consolation to follow.

The soprano aria (*Molto adagio*, D minor) in the third movement itemizes a list of synonymous expressions of the sinner's sorrow and tribulation. A gentle basso continuo underlies the oboe that illustrates the suffering expressed with deep sentiment by the soprano. The soprano builds on this imagery of suffering in the next movements (number 4, a recitative, and number 5, a *Largo* aria in G minor). The weeping introduced in movement 3 becomes 'streams of salt tears...', and in the middle section, images such as 'storms', 'waves' and 'hell' are vividly illustrated. The chorus closes the first part with a quotation from Psalm 42: 'Why troublest thou thyself, my soul?' (number 6, G minor). In comparison with the opening chorus, this movement begins with a call of consolation and is uplifting both in tempo and in mood.

Part II opens with a dialogue between the soul (soprano) and Jesus (bass). The soul, wandering in darkness, calls to the Lord for help, and Jesus answers, promising light and protection. The two then sing a charming love duet (number 8, F major). Skilful exchanges of 'ja' ('yes') and 'nein' ('no') resemble the Italian *opera buffa* form. At this point, the chorus presents the text of a psalm verse in polyphony, interwoven with a chorale melody (number 9, A minor). Explaining the pointlessness of fear, the chorus exhorts the soul to be contented in this movement initially conceived of as the ending of the cantata.

The soprano aria which was added ('Erfreue dich, Seele' ['Rejoice thee, soul'], number 10, F

major), has joyful steps as the return to the fold is sung, and all the shadows of the first aria (number 3) are lost in heavenly light. This moves into the finale, a very lively chorus which calls for three trumpets and timpani (number 11, D major). It begins with a massive *Grave*, and flows into an *Allegro* fugue that would not seem out of place in Handel's *Messiah*.

BWV 31: Der Himmel lacht, die Erde jubiliert The heavens laugh, the earth rejoices

With the exception of the *Easter Oratorio*, only two of Bach's cantatas for Easter Day are still in existence: BWV 4 and BWV 31. Both of these works are relatively early but offer a wide range of contrasts, and were often reperformed in Leipzig.

Unlike BWV 4, which looks back on the Passion through a Lutheran chorale text, BWV 31, which uses a libretto by Salomo Franck, is a true festival piece, requiring three trumpets, timpani, three oboes and an oboe da caccia, which captures the great rejoicing of Jesus's resurrection. This rejoicing is transformed into fervent hope of participation in the resurrection of Christ, at last leading to a great chorale singing of death and eternity. The cantata was first performed on 21st April 1715, when Bach had just turned 30. It was heard again the very next year; Masaaki Suzuki describes subsequent performances and the questions of pitch and instrumentation elsewhere in this booklet.

The cantata opens with a movement entitled Sonata, which is a concerto-like instrumental overture. Dancing 6/8 metre here is evocative of the *Brandenburg Concertos*. As this movement ends, the chorus introduces the shouts of 'The

heavens laugh! The earth rejoices!' The *Allegro* C major chorus uses short blocks and fugue-sections in alternation to present very lively images of 'laugh' and 'rejoice'. After an *Adagio* section in A minor, which refers to the grave and rest, and an *Allegro* section, which praises the Most High, the opening idea returns to close the movement.

Next the bass announces Christ's resurrection (Recitative, number 3). Bach's meticulous use of tempo changes, perfectly suited to the words they accompany, creates an ideal musical rendition of the Bible verse. The bass continues in the fourth movement to an aria in C major with basso continuo, marked *Molto adagio*. Images from the text, painting the Lord as 'Prince of life, strong Champion,' are powerfully declaimed. Schweitzer called this 'rhythm of solemnity'; a sharply demarcated rhythm is brought out here.

With the tenor's bright exhortation to the soul to look to the new life in spirit, the perspective changes in the fifth movement to portray the path of the believer. Here follows a sprightly G major aria for full strings (number 6), in which the believer becomes 'der neue Mensch' ('the new man'), free from the grip of sin.

From this point on, the cantata becomes more spiritual in focus; the narration is from the viewpoint of the soul in the first person (number 7, soprano recitative). The conviction of participation in the resurrection of Christ and in the attainment of everlasting life is here emphatically presented. The soprano aria in the eighth movement (C major) is filled with a mysterious brightness. The oboe *obbligato* with its echo effect blends with the solo soprano voice, and in the background the violins and violas accompany her with the melody of the

closing chorale ('Wenn mein Stündlein vorhanden ist' [When my last hour is at hand]).

The last movement of the cantata, the above-mentioned chorale, contains a remnant of the exuberance of the opening movement. In an exquisite emphasis on the attainment of eternal heavenly life as the true joy of the Resurrection, the first trumpet and first violin soar above the chorus, shimmering like the halo for which the soul waits.

© Tadashi Ioyama 1997

Concerning the Edition of BWV 21

A number of problems attend today's performance of the very broad-scale cantata BWV 21 ('Ich hatte viel Bekümmernis').

The form of this work which we have today is derived from a collection of 28 instrumental part manuscripts resting in the Staatsbibliothek in Berlin, Germany (St354), but at the very least, Bach used these instrumental parts for three separate performances of the cantata. (See table on page 24.) We cannot trace every change Bach made for the purposes of each discrete performance, but it is known that the arias for high voice were sung by a tenor in the 1714 Weimar performance, whereas in Cöthen in 1720 (the performance was probably in Hamburg), a soprano sang them all, limiting the demand for soloists in both cases to two voices. It is also clear today that in 1723 in Leipzig, solos were assigned to soprano, tenor and bass, requiring that there be three soloists available. Also in Leipzig, all the chorus parts (except No.2) were sung with alternating soli and tutti, and trombones were appended in No.9.

According to Martin Petzoldt, there is evidence that the first performance of this cantata

occurred sometime before 1714, probably just after its composition in 1713. If this is indeed the case, it appears very likely that the arias for high voice were performed by a soprano at this early performance.

The 1714 performance took place at a service to bid farewell to Duke Johann Ernst, who was travelling to Frankfurt am Main for the sake of his health. At this performance, all the high arias were given to the tenor for reasons relating to the young Duke, but from the fact that all subsequent performances assign the duet between the soul and Jesus to soprano and bass, it can be inferred that this was the original intention, and the 1714 performance was an exception. At any rate, it is certain that in 1720, when Bach revisited the work as part of his application for the position of organist at the Jacobikirche in Hamburg, the arias were left to the soprano, and in Leipzig as well, the dialogue between the soul and Jesus was taken by soprano and bass.

Determining the exact pitch and key for each performance is another interesting question. At Weimar in 1714, all cantatas without exception were performed with all instruments including oboe tuned to C minor. Since no *Chorton* (a' = ca.465) oboes exist, this indicates *Kammerton* (a' = ca.415). It is also certain from the instrumental parts still in existence from the 1720 performance that it was played in *Kammerton* tuned to D minor. The Leipzig rendition was clearly played in *Kammerton* in C minor, because there is an organ part in B flat minor extant from that performance. (The organ part for Leipzig was normally one tone lower than those of the other instruments.)

After much consideration and consultation, the

decision was that for this recording, we would present a version which attempts to portray the full scope of Bach's revisions. That is, we have recorded the cantata according to the D minor manuscripts from the 1720 Hamburg performance during the Cöthen days, but include excerpts from the Weimar edition (1714) in an appendix at the end of the CD. Contained in this appendix are Nos. 3 (Aria), 7 (Soul/Jesus Duet Recitative), and 8 (Duet, Tenor/Bass). In addition, a second recording of the full cantata according to the Leipzig edition (1723) will be completed in the near future for inclusion in the framework of 'Cantatas composed in 1723' later in this series.

Problem Points in BWV 31

This work too was first performed in Weimar (on 21st April 1715), and then reused at least twice in Leipzig (known dates are 9th April 1724 and 25th March 1731). The initial Weimar performance was in C major *Chorton*; in Leipzig C major *Kammerton* was used. In accordance with the Weimar manuscript, this recording is in *Chorton*, tuned to C major.

The *obbligato* in the eighth movement was played by the oboe in the 1724 Leipzig reperformance of the work; for the premiere performance in Weimar, the oboe part contains nothing for this movement, so it is not certain whether or not the *obbligato* was intended for oboe from the beginning. The original instrumental solo part no longer exists from the Weimar period, but it is known from some copyist's errors that, when this part was copied for oboe in 1724, it was transposed down a third, from E flat major to C major. In relation with the minor third difference between

Chorton (a' = ca.465) and French pitch (a' = ca.392), this indicates that, aside from the oboe, the recorder and the viola d'amore also become possibilities as a solo instrument for the first performance. However, considering the fact that a proper French pitch (392 Hz) oboe is required for the first and second movements, and in order to achieve contrast with the chorale melody played by the strings, we chose to use the oboe after all.

© Masaaki Suzuki 1997

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly, with the 100th series concert being held in September of 1995.

The Bach Collegium Japan (BCJ) was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to great works of the baroque era on period instruments. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm.

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki, conductor, was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee.

Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competition in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium.

Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsi-

chord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

Monika Frimmer, soprano, studied at the State College of Music and Theatre in Hanover, where she graduated with distinction as an opera and concert singer. In 1980 she was a prizewinner in the West German National Singing Competition in Berlin; she attended masterclasses and worked with Birgit Nilsson, Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Winkler and Jörg Demus. From 1980 until 1993 she was engaged at the Hanover State Opera as a lyrical soprano. She performs all over the world in concerts, opera and oratorio and is much in demand at the most prestigious festivals. She collaborates regularly with the Trio di Clarone and the Ensemble Incanto; song recitals with the pianist Liese Klahn form a major element of her work. Monika Frimmer's repertoire includes baroque, classical, romantic and modern music. She broadcasts regularly on German and European radio.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-

Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



BWV 21: Ich hatte viel Bekümmernis

Im späteren Teil seiner Zeit als Organist am Hof in Weimar (1708-17, im Alter von 23-32 Jahren) komponierte Bach etwa 20 Kirchenkantaten für den Gebrauch bei den sonntäglichen Gottesdiensten. Sie sind mit jugendlicher Sensibilität und Vitalität gefüllt, und man betrachtet sie als Sprungbrett zur größeren Serie der Leipziger Kantaten, die Bach 1723 begann. Die vorliegende Aufnahme umfaßt zwei besonders bekannte Kantaten aus Weimar; Bach selbst hielt sie für wichtige Werke, denn es ist bekannt, daß er sie bei mehreren Gelegenheiten abermals aufführte, und zwar mit einigen ganz wichtigen Veränderungen, um sie den verschiedenen Aufführungsstätten und Besetzungen anzupassen.

BWV 21 ist eine große Kantate, in zwei Teilen mit insgesamt elf Sätzen – in ihren Ausmaßen bemerkenswert selbst im Vergleich zu seinen anderen Kantaten. Ihre Entstehungsgeschichte ist verwickelt, aber eine neue Analyse von Martin Petzoldt hat Folgendes hervorgebracht. In seiner ursprünglichen Form (Sätze 2-6 und 9) wurde das Werk für einen Gedenkgottesdienst komponiert, der am 8. Oktober 1713 in der Peter-Paul-Kirche in Weimar für die Gattin des ehemaligen Premierministers von Schwarzburg-Rudolstadt, Amelie Maria Haress, gehalten wurde. 1714 erweiterte Bach die Kantate auf ihren heutigen Umfang für eine Aufführung am dritten Sonntag nach Trinitas (17. Juni), bei welcher Gelegenheit sie als Abschiedskantate für den verreisenden Herzog Johann Ernst gespielt wurde. Diese Fassung wird jetzt als Weimarer Fassung bezeichnet. Später, im Herbst 1720, als Bach Anwärter auf den Posten als Organist in der Jacobikirche zu Hamburg war, schrieb

er ein neues Manuskript in d-moll (auf dem die vorliegende Aufnahme basiert). Ein weiteres Manuskript, mit verstärkten Blechbläsern, wurde für eine Aufführung am entsprechenden Sonntag 1723 bereitgestellt (13. Juni), gleich nachdem Bach Kantor an der Thomaskirche geworden war. Die Unterschiede hinsichtlich Stimmen und Stimmung in den verschiedenen Fassungen werden von Masaaki Suzuki später in diesem Booklet besprochen.

Im Zentrum der Kantate 21 steht der Text des Evangeliums am dritten Sonntag nach Trinitas: das Gleichnis vom verlorenen Schaf (Lukas 15: 1-10). Es bringt die Botschaft, daß man sich im Himmel mehr über einen reumütigen Sünder freut, als über neunundneunzig rechtschaffene Menschen, die keine Reue brauchen. Jesus erzählte dieses Gleichnis einer Gruppe von Steuereintreibern und Sündern, als Vorwurf den Pharisäern und Schriftgelehrten gegenüber, die dazu kritisch waren, daß er einer solchen Gruppe predigte. Salomo Francks Libretto geht von der Perspektive eines jener Sünder aus, der, von dem Bösen dieser Welt überwältigt, am Abgrund der Verzweiflung steht, als er Jesu Licht erblickt und voller Freude Gott preist. Der klagende erste Teil hat d-moll als Haupttonart, während der zweite Teil, der die Freude des Heils besingt, via G-Dur allmählich zu einem Ruhepunkt in H-Dur kommt.

Der erste Satz beginnt mit einer instrumentalen Sinfonia, einem *Adagio assai* in d-moll. Es ist ein trauriges Stück, bei dem die Oboe und die erste Violine dominieren. Der Chor setzt mit dem Wort „Ich“ ein, das dreimal überschneidend wiederholt wird, wonach der Hauptchor beginnt (Nr. 2, d-moll). Nach einer an Vivaldi erinnernden, freien Fuge bringt das Wort „aber“ den Übergang zur

zweiten Hälfte des Satzes, einem *Vivace* in F-Dur. Dies ist aber nur eine Vorahnung des folgenden Trostes.

Die Sopranarie (*Molto adagio*, d-moll) im dritten Satz bringt eine Reihe synonymen Ausdrücke der Traurigkeit und des Kammers des Sünders. Ein sanfter Basso continuo begleitet die Oboe, die das Leiden veranschaulicht, das mit tiefem Empfinden vom Sopran zum Ausdruck gebracht wird. Der Sopran führt dieses Bild des Leidens in den folgenden Sätzen weiter (Nr. 4, Rezitativ, und Nr. 5, einer Largoarie in g-moll). Das Weinen, das im Satz 3 begonnen hatte, wird zu „Bächen von gesalzenen Zähren“, und im Mittelteil werden „Sturm“, „Wellen“ und „Hölle“ lebhaft geschildert. Der Chor schließt den ersten Teil der Kantate mit einem Zitat aus dem Psalm 42: „Was betrübst du dich, meine Seele“ (Nr. 6, g-moll). Mit dem Anfangschor verglichen ist dieser Satz hinsichtlich Tempo und Stimmung voller Erbauung.

Der zweite Teil beginnt mit einem Dialog zwischen der Seele (Sopran) und Jesus (Baß). Die in der Finsternis wandernde Seele ruft den Herrn um Hilfe und Jesus antwortet, indem er Licht und Schutz verspricht. Sie singen dann ein reizendes Liebesduett (Nr. 8, F-Dur). Neckische Wechsel zwischen „Ja“ und „Nein“ lassen die Form der italienischen Opera buffa ahnen. Dann bringt der Chor den Text eines Psalmverses in Polyphonie, mit einer Chormelodie vermischt (Nr. 9, a-moll). In diesem ursprünglich als Schluß der Kantate konzipierten Satz erklärt der Chor die Sinnlosigkeit des Fürchtens und ermahnt die Seele, zufrieden zu sein.

In der hinzugefügten Sopranarie („Erfreue dich, Seele“, Nr. 10, F-Dur) wird die freudreiche

Rückkehr in den Schoß der Gemeinde besungen, und die Schatten der ersten Arie (Nr. 3) weichen dem himmlischen Licht. Diese Stimmung wird ins Finale weitergeführt, einen sehr lebhaften Chor mit drei Trompeten und Pauken (Nr. 11, D-Dur). Der Satz beginnt mit einem massiven *Grave*, wonach eine Allegrofolge folgt, die zu Händels *Messias* gut gepaßt hätte.

BWV 31: Der Himmel lacht, die Erde jubiliert

Mit Ausnahme des *Osteroratoriums* sind nur zwei von Bachs Kantaten für den Ostersonntag überliefert: BWV 4 und BWV 31. Beide Werke entstanden verhältnismäßig früh, aber sie sind sehr kontrastreich und wurden in Leipzig häufig wieder aufgeführt.

Zum Unterschied von BWV 4, wo die Passion mit Hilfe eines evangelischen Choraltexes geschildert wird, wird bei BWV 31 ein Libretto von Salomo Franck verwendet. Im wahrhaftig festlichen Werk werden drei Trompeten, Pauken, drei Oboen und eine Oboe da caccia eingesetzt, die die große Freude über Jesu Auferstehung darstellen. Das Libretto schildert unsere eigene, inbrünstige Hoffnung auf die Auferstehung, und führt zu einem groß angelegten Choral über den Tod und das ewige Leben. Die Erstaufführung der Kantate fand am 21. April 1715 statt, gleich nachdem Bach 30 Jahre alt geworden war. Sie war im folgenden Jahr wieder zu hören; später in diesem Booklet beschreibt Masaaki Suzuki die folgenden Aufführungen, sowie die Fragen der Stimmung und der Instrumentation.

Die Kantate beginnt mit einer Sonata, einer konzertartigen, instrumentalen Ouvertüre. Der tänzerische 6/8-Takt erinnert an die *Branden-*

burgischen Konzerte. Am Schluß dieses Satzes bringt der Chor den Ruf „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert!“ Dieser Chor, ein *Allegro* in C-Dur, verwendet abwechselnd kurze akkordische Abschnitte und Fugenteile, um „lacht“ und „jubiliert“ lebhaft zu schildern. Ein Adagioteil in a-moll bezieht sich auf das Grab und die Ruhe, wonach ein *Allegro* ein Lob dem Höchsten bringt, und der Satz endet mit einer Wiederkehr des anfänglichen Gedankens.

Dann kündigt der Baß Christi Auferstehung an (Rezitativ, Nr. 3). Bachs sorgfältiger Gebrauch von Tempowechseln, die den zu begleitenden Worten perfekt angepaßt sind, ergibt eine ideale Interpretation der Bibelverse. Im vierten Satz setzt der Baß mit einer Arie in C-Dur mit Basso continuo, *Molto adagio* fort. Textbilder wie „Fürst des Lebens, starker Streiter“ werden kraftvoll dargestellt. Schweitzer sprach von einem „Rhythmus der Feierlichkeit“, der hier erscheint. Mit der hellen Ermahnung des Tenors an die Seele, „Tritt an den neuen Lebenslauf!“, ändert sich im fünften Satz die Perspektive, und es wird der Weg des Gläubigen geschildert. Es folgt eine lebhafte Arie in G-Dur mit voller Streicherbesetzung (Nr. 6), in welcher der Gläubige „der neue Mensch“ wird, aus dem der Griff der Sünde befreit.

Von hier ab wird die Kantate vergeistigt; die Erzählung setzt in der ersten Person fort, von der Seele aus gesehen (Nr. 7, Sopranrezitativ). Das Thema der Auferstehung und des Erreichens des ewigen Lebens in Christus wird mit Nachdruck gebracht. Die Sopranarie des achten Satzes (C-Dur) ist von einer mystischen Helligkeit erfüllt. Der Echoeffekt des Oboenobligatos vermischt sich mit der Stimme des Solosoprans, und im Hinter-

grund werden sie von den Violinen und Bratschen mit der Melodie des abschließenden Choral („Wenn mein Stündlein vorhanden ist“) begleitet.

Der letzte Satz der Kantate, der erwähnte Choral, hat einen Rest der überschwenglichen Freude des ersten Satzes. Das Erreichen des ewigen, himmlischen Lebens wird auf eine außerordentliche Weise als die wahre Freude der Auferstehung geschildert, indem die erste Trompete und die erste Violine oberhalb des Chores aufsteigen, wo sie schimmern, wie jener Heiligenschein, auf den die Seele wartet.

© *Tadashi Isoyama 1997*

Über die Ausgaben von BWV 21

Die sehr breit angelegte Kantate BWV 21 (Ich hatte viel Bekümmernis) heute aufzuführen bringt eine Reihe von Problemen.

Die Form dieses Werks, wie wir es heute haben, entstammt einer Sammlung von 28 handgeschriebenen Instrumentalstimmen in der Staatsbibliothek zu Berlin (St354), aber Bach verwendete diese Stimmen für mindestens drei Aufführungen der Kantate. (Siehe Tabelle auf Seite 24.) Wir können nicht jede Änderung feststellen, die Bach für jede einzelne Aufführung vornahm, aber es ist bekannt, daß die Arien für hohe Stimme bei der Aufführung 1714 in Weimar von einem Tenor gesungen wurden, während sie alle in Cöthen 1720 (die Aufführung fand vermutlich in Hamburg statt) von einem Sopran gesungen wurden, wodurch in beiden Fällen die notwendige Anzahl der Solisten auf zwei begrenzt wurde. Es ist heute auch klar, daß die Solonummern in Leipzig 1723 Sopran, Tenor und Baß zugewiesen wurden, wodurch drei Solisten benötigt wurden. Ebenfalls in Leipzig wurden

alle Chorparts (außer Nr. 2) mit abwechselnd Soli und Tutti gesungen, und in Nr. 9 wurden Posaunen hinzugefügt.

Laut Martin Petzoldt gibt es Anzeichen dafür, daß die Erstaufführung dieser Kantate irgendwann vor 1714 stattfand, vermutlich gleich nachdem sie 1713 komponiert worden war. Falls dies tatsächlich der Fall war, ist es sehr wahrscheinlich, daß bei dieser frühen Aufführung die Arien für hohe Stimme von einem Sopran vorgetragen wurden.

Die Aufführung 1714 fand bei einem Abschiedsgottesdienst für den Herzog Johann Ernst statt, der aus gesundheitlichen Gründen nach Frankfurt am Main abreiste. Bei dieser Aufführung sang der Tenor aus Gründen, die den jungen Herzog betrafen, sämtliche hohe Arien, aber aus der Tatsache, daß bei sämtlichen späteren Aufführungen das Duett zwischen der Seele und Jesus von Sopran und Baß ausgeführt wurde, ist zu schließen, daß dies seine ursprüngliche Absicht war, und daß die Aufführung 1714 als Ausnahme betrachtet werden sollte. Es ist jedenfalls sicher, daß die Arien dem Sopran gegeben wurden, als Bach das Werk 1720 als Teil seiner Bewerbung um den Posten als Organist in der Jacobikirche zu Hamburg revidierte, und auch in Leipzig wurde der Dialog zwischen der Seele und Jesus von Sopran und Baß übernommen.

Eine andere interessante Frage ist das Feststellen der genauen Tonhöhe und Tonart bei jeder Aufführung. In Weimar 1714 wurden ausnahmslos alle Kantaten mit allen Instrumenten inklusive Oboe in c-moll gestimmt aufgeführt. Da es keine Oboen im Chorton (a' = etwa 465) gibt, läßt dies Kammerton vermuten (a' = etwa 415). Die von der Aufführung 1720 noch überlieferten Instrumentalparts erweisen mit Sicherheit, daß sie in einem nach

d-moll gestimmten Kammerton gespielt wurde. Die Leipziger Wiedergabe wurde eindeutig im Kammerton c-moll gespielt, denn von jener Aufführung ist ein Orgelpart in b-moll überliefert. (Ein Leipziger Orgelpart war normalerweise um einen Ton tiefer als jene der anderen Instrumente.)

Nach vielen Überlegungen und Beratungen wurde beschlossen, daß wir bei der vorliegenden Aufnahme eine Fassung bringen sollten, die den vollen Umfang von Bachs Revisionen zu veranschaulichen versucht. Wir haben die Kantate deshalb entsprechend den d-moll-Manuskripten der 1720er Hamburger Aufführung während der Zeit in Cöthen aufgenommen, aber auch Auszüge aus der Weimarer Fassung (1714) in einem Anhang am Ende der CD. Dieser Anhang umfaßt Nr. 3 (Arie), Nr. 7 (Seele/Jesus-Duett-Rezitativ) und 8 (Duett, Tenor/Baß). Zusätzlich wird eine zweite Aufnahme der vollständigen Kantate entsprechend der Leipziger Fassung (1723) in naher Zukunft gemacht werden, um im Rahmen der „1723 komponierten Kantaten“ später in dieser Serie zu erscheinen.

Probleme in BWV 31

Dieses Werk wurde ebenfalls zuerst in Weimar aufgeführt (am 21. April 1715), und dann zumindest zweimal in Leipzig wieder verwendet (uns sind die Daten 9. April 1724 und 25. März 1731 bekannt). Die erste Aufführung in Weimar wurde im Chorton C-Dur gespielt; in Leipzig wurde Kammerton C-Dur verwendet. In Übereinstimmung mit dem Weimarer Manuskript wurde diese Aufnahme im Chorton C-Dur gemacht.

Das Obbligato im achten Satz wurde bei der Aufführung 1724 in Leipzig von der Oboe ge-

spielt; für die Erstaufführung in Weimar enthält der Oboenpart nichts für diesen Satz, und es ist deswegen nicht sicher, ob das Obligato von Anfang an für die Oboe gedacht war. Aus der Weimarer Zeit ist der instrumentale Originalpart nicht überliefert, aber anhand einiger Fehler der Kopisten wissen wir, daß dieser Part, als er 1724 für Oboe kopiert wurde, um eine Terz nach unten transponiert wurde, von Es-Dur nach C-Dur. Angesichts der Differenz einer kleinen Terz zwischen Chorton (a' = etwa 465) und französischer Stimmung (a' = etwa 392) deutet dies an, daß Blockflöte oder Viola d'amore neben der Oboe ebenfalls als Soloinstrument bei der Erstaufführung in Betracht kommen. Tatsache ist aber, daß eine Oboe in französischer Stimmung (392 Hz) für den ersten und den zweiten Satz gebraucht wird, und um einen Kontrast zur Chormelodie, die von den Streichern gespielt wird, zu erreichen, wählten wir doch die Oboe.

© Masaaki Suzuki 1997

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte

finden regelmäßig statt: das 100. Serienkonzert wurde im September 1995 veranstaltet.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhmer.

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespere*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper und das Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und

Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

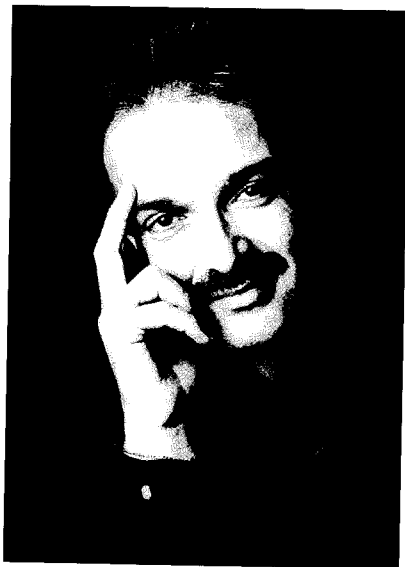
Monika Frimmer, Sopran, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover, wo sie die Opern- und Konzertausbildung mit Auszeichnung abschloß. 1980 war sie Preisträgerin beim Bundeswettbewerb Gesang in Berlin, besuchte Meisterkurse und arbeitete mit Birgit Nilsson, Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Winkler und Jörg Demus. Von 1980 bis 1993 war sie als lyrische Sopranistin festes Mitglied der Staatsoper in Hannover. Sie konzertierte weltweit als Konzert-, Oratorien- und Liedsängerin, ist gesuchter Gast bei den namhaftesten Festivals. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet sie mit dem Trio di Clarone und dem Ensemble Incanto; die Liederabende mit der Pianistin Liese Klahn sind ein Schwerpunkt ihrer Arbeit. Monika Frimmers Repertoire umfaßt Barock, Klassik und Romantik bis hin zur Moderne. Sie ist ein ständiger Gast deutscher und europäischer Rundfunkanstalten.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger. und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er erschien bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern und Aix-en-Provence usw. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

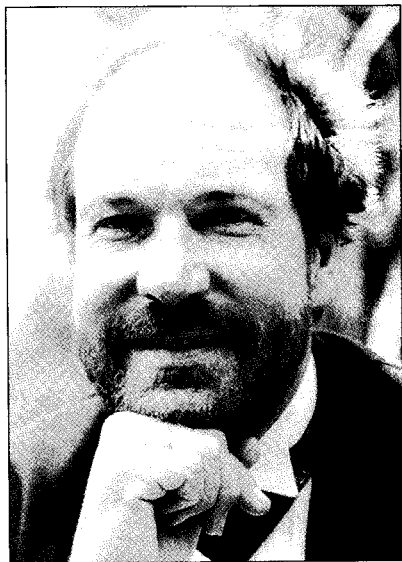
Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij erscheint regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



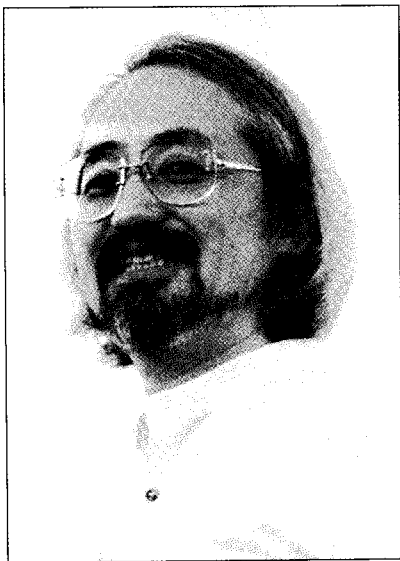
Monika Frimmer



Gerd Türk



Peter Kooij



Masaaki Suzuki

BWV 21: Ich hatte viel Bekümmernis (Mon cœur était rempli de soucis)

Dans la seconde partie de son service comme organiste à la chapelle de la cour de Weimar (1708-17 alors qu'il avait de 23 à 32 ans), Bach composa environ 20 cantates sacrées pour usage aux services des jours de fête. Elles sont remplies de sensibilité et de vitalité juvéniles et elles sont considérées avoir été une pierre de gué à la plus importante série de cantates de Leipzig que Bach commença en 1723. Cet enregistrement renferme deux cantates de Weimar particulièrement bien connues; Bach les considérait lui-même comme des œuvres importantes et on sait qu'il les joua à plusieurs reprises, avec des révisions considérables pour distinguer les endroits et l'effectif.

Le BWV 21 est une grande cantate consistant en 11 mouvements formant deux parties – ampleur remarquable même parmi les cantates de Bach. Les circonstances de sa composition sont compliquées mais la récente analyse de Martin Petzoldt suggère le cadre suivant: la forme originale de l'œuvre (mouvements 2-6 et 9) survint pour un service commémoratif le 8 octobre 1713 à l'église de St-Pierre et St-Paul à Weimar pour feu Aemilia Maria Haress, la femme de l'ancien premier ministre Schwarzburg-Rudolstadt. En 1714, Bach étendit la cantate à ses 11 mouvements présents pour exécution le troisième dimanche après la Trinité (17 juin), fournissant un adieu au duc Johann Ernst qui partait en voyage. On en parle maintenant comme de la version de Weimar. Plus tard, à l'automne de 1720, alors que Bach posa sa candidature pour le poste d'organiste à l'église Jacobi à Hambourg, il produisit un nouveau manuscrit en ré mineur (qui sert de base à la version de cet en-

registrement). Pourtant un autre manuscrit, renforçant la basse, fut créé pour l'exécution le dimanche approprié (13 juin), immédiatement après l'installation de Bach au poste de *Kantor* à l'église St-Thomas. Veuillez vous référer aux notes de Masaaki Suzuki dans ce livret pour une discussion détaillée des variations dans les parties vocales et de la hauteur de son entre les différentes versions.

Le cœur de la cantate no 21 provient du texte de l'évangile du troisième dimanche après la Trinité: la parabole de la brebis perdue (Luc 15, 1-10). Elle illustre le message "il y aura plus de joie au ciel pour un pécheur repentant que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de repentir." Cette parabole vient de la bouche de Jésus qui se trouvait parmi des collecteurs d'impôt et des pécheurs et qui reprochait aux pharisiens et aux scribes leur attitude discriminatoire et critique. Le livret de Salomo Franck donne la perspective de l'un de ces pécheurs qui, accablé par les maux du monde, est au bord de l'abîme du désespoir quand il voit la lumière de Jésus; il est rempli de joie et se met à chanter les louanges de Dieu. La première partie lamentante est basée sur ré mineur tandis que la seconde partie, qui chante la joie du salut, passe à travers sol majeur pour finalement s'arrêter en si majeur.

Le premier mouvement s'ouvre sur une Sinfonia instrumentale, un *Adagio assai* en ré mineur. C'est une pièce triste dominée par le hautbois et le premier violon.

Le chœur entre avec le mot "Ich" ("Je") répété trois fois en progression se chevauchant et mène au chœur principal (numéro 2, ré mineur). Après une fugue libre à la Vivaldi, le mot "aber" ("mais") introduit la seconde partie du mouvement, un Vi-

vace en fa majeur. Tout ceci n'est qu'un aperçu de la consolation à venir.

L'aria de soprano (*Molto adagio*, ré mineur) dans le troisième mouvement spécifie une liste d'expressions synonymes du regret et des tribulations du pécheur. Un basso continuo discret souligne le hautbois qui illustre la souffrance exprimée avec un profond sentiment par le soprano. Le soprano développe cette image de la souffrance dans les mouvements suivants (numéro 4, un récitatif, et numéro 5, une aria *Largo* en sol mineur). Les pleurs introduits dans le mouvement 3 deviennent "des torrents de larmes salées..." et, dans la section du milieu, les images de "tempêtes", "vagues" et "enfer" sont vivement illustrées. Le chœur termine la première partie avec une citation du psaume 42: "Pourquoi te troubler, mon âme?" (numéro 6, sol mineur). Comparé avec le chœur d'ouverture, ce mouvement commence par un appel à la consolation et il est de tempo et d'humour plus élevée.

La deuxième partie s'ouvre sur un dialogue entre l'âme (soprano) et Jésus (basse). Marchant dans les ténèbres, l'âme appelle le Seigneur au secours et Jésus répond, promettant la lumière et la protection. Les deux chantent alors un charmant duo d'amour (numéro 8, fa majeur). Des échanges adroits de "ja" ("oui") et "nein" ("non") ressemblent au texte d'un verset de psaume en polyphonie, tissés avec une mélodie de chorale (numéro 9, la mineur). Expliquant l'inutilité de la peur, le chœur exhorte l'âme à se réjouir dans ce mouvement conçu originellement comme la fin de la cantate. L'aria de soprano ajoutée ["Erfreue dich, Seele" (Réjouis-toi, mon âme) numéro 10, fa majeur] a des accents joyeux à la reprise et toutes

les ombres de la première aria (numéro 3) sont disparues dans la lumière céleste. Ceci nous mène au finale, un chœur très animé qui demande trois trompettes et timbales (numéro 11, ré majeur). Il commence par un *Grave* massif et coule en une fugue *Allegro* qui se placerait bien dans le *Messie* de Haendel.

BWV 31: Der Himmel lacht, die Erde jubiliert (Le ciel rit, la terre se réjouit)

A l'exception de l'*Oratorio de Pâques*, seules deux des cantates de Bach pour le jour de Pâques ont survécu: BWV 4 et BWV 31. Ces deux œuvres furent écrites relativement tôt mais elles offrent un grand choix de contrastes et elles furent souvent rejouées à Leipzig.

Contrairement au BWV 4 qui se tourne vers la Passion à travers le texte d'un choral luthérien, BWV 31, sur un livret de Salomo Franck, est une vraie pièce de festival requérant trois trompettes, timbales, trois hautbois et un hautbois de caccia qui capture la grande réjouissance devant la résurrection du Christ. Cette réjouissance se transforme en fervent espoir de participer à la résurrection du Christ, menant enfin à un grand choral traitant de la mort et de l'éternité. La cantate fut créée le 21 avril 1715 alors que Bach venait d'avoir 30 ans. Elle fut réentendue l'année suivante; Masaaki Suzuki élabore sur les exécutions ultérieures et les questions de hauteur de son et d'instrumentation ailleurs dans ce livret.

La cantate s'ouvre sur un mouvement intitulé Sonata, une ouverture instrumentale de type concerto. Le mètre dansant à 6/8 rappelle ici les *concertos brandebourgeois*. A la fin de ce mouvement, le chœur introduit les cris de "Le ciel rit! La

terre se réjouit!" Le chœur *Allegro* en do majeur utilise de brefs blocs et sections fuguées alternant avec des images très vivantes de "rire" et de "réjouissance". Après un *Adagio* en la mineur qui évoque le tombeau et le repos, et un *Allegro* qui célèbre les louanges du Très-Haut, l'idée d'ouverture revient pour clore le mouvement.

La basse annonce ensuite la résurrection du Christ (récitatif, numéro 3). L'emploi méticuleux de Bach des changements de tempo, parfaitement adaptés aux mots qu'ils accompagnent, crée une interprétation musicale idéale du verset de la bible. La basse continue dans le quatrième mouvement avec une aria en do majeur avec basso continuo marquée *Molto adagio*. Des images du texte, décrivant le Seigneur comme "le Prince de la vie, le champion fort", sont exprimées avec force. Schweitzer appela cela "le rythme de solennité"; un rythme nettement profilé est relevé ici.

Avec la brillante exhortation du ténor à l'âme de voir la nouvelle vie en esprit, la perspective change dans le cinquième mouvement pour décrire le chemin du croyant. Suit une aria enthousiaste en sol majeur pour toutes les cordes (numéro 6) où le croyant devient "der neue Mensch" ("l'homme nouveau"), libéré de l'étreinte du péché.

A partir de ce moment, la cantate se tourne vers le spirituel: la narration est du point de vue de l'âme à la première personne (numéro 7, récitatif du soprano). La conviction de participer à la résurrection du Christ et d'obtenir la vie éternelle est ici présentée avec énergie. L'aria de soprano dans le huitième mouvement (do majeur) est remplie d'une lumière mystérieuse. Avec son effet d'écho, le hautbois *obbligato* se mêle à la voix du soprano solo et, au fond, les violons et altos l'accompagnent

avec la mélodie du choral final ["Wenn mein Stündlein vorhanden ist" ("Quand ma dernière heure est arrivée")]. Le dernier mouvement de la cantate, le choral susnommé, renferme un reste de l'exubérance du premier mouvement. Dans un sublime soulèvement de l'obtention de la vie éternelle au ciel comme de la vraie joie de la Résurrection, la première trompette et le premier violon s'élèvent au-dessus du chœur où ils brillent comme le halo attendu par l'âme.

© Tadashi Ioyama 1997

Au sujet de l'édition du BWV 21

Un certain nombre de problèmes sont reliés à l'exécution contemporaine de la grande cantate BWV 21 ("Ich hatte viel Bekümmernis").

La forme de cette œuvre que nous avons aujourd'hui provient d'une collection de 28 manuscrits de parties instrumentales conservées à la Staatsbibliothek zu Berlin en Allemagne (St354) mais à tout le moins, Bach utilisa ces parties instrumentales pour trois exécutions différentes de la cantate. (Voir table de la page 24) Nous ne pouvons pas retracer tous les changements faits par Bach pour chaque exécution isolée mais nous savons que les arias pour voix aiguë furent chantées par un ténor à l'exécution de 1714 à Weimar tandis qu'en 1720 à Cöthen (l'exécution eut probablement lieu à Hambourg), un soprano les chanta toutes, limitant le nombre de solistes à deux voix dans les deux cas. Il est aussi clair aujourd'hui qu'à Leipzig en 1723, les solos furent donnés au soprano, ténor et basse, exigeant donc trois solistes. A Leipzig également, toutes les parties de chœur (sauf le numéro 2) furent chantées en alternance *sol* et *tutti* et les trombones furent ajoutés au numéro 9.

Selon Martin Petzoldt, on a la preuve que la création de cette cantate eut lieu avant 1714, probablement juste après sa composition en 1713. Si c'est vraiment le cas, il semble très probable que les arias pour voix élevée aient alors déjà été chantée par un soprano.

L'exécution de 1714 eut lieu lors d'un service d'adieu au duc Johann Ernst qui se rendait à Francfort-sur-le-Main pour des raisons de santé. A cette occasion, toutes les arias aiguës furent confiées au ténor à cause du jeune duc mais, à partir du fait que toutes les exécutions suivantes accordent le duo entre l'âme et Jésus au soprano et à la basse, on peut en déduire que c'était l'intention originale et que l'exécution de 1714 fut une exception. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'en 1720, quand Bach révisa l'œuvre pour faire application au poste d'organiste à l'église St-Jacques à Hambourg, les arias furent données au soprano; de même à Leipzig, le dialogue entre l'âme et Jésus fut chanté par le soprano et la basse.

Une autre question intéressante est celle de la détermination exacte de la hauteur de son et de la tonalité pour chaque exécution. A Weimar en 1714, toutes les cantates sans exception furent jouées sur des instruments accordés tous en do mineur. Comme il n'y avait pas de hautbois en *Chorton* (la = env. 465), cela indique le *Kammerton* (la = env. 415). Il est également certain à partir des parties instrumentales encore existantes de l'exécution de 1720, qu'elle fut jouée en *Kammerton* en do mineur parce qu'il y a une partie d'orgue en si bémol mineur datant de cette exécution. (La partie d'orgue pour Leipzig était normalement un ton plus bas que celles des autres instruments.) Après beaucoup de considération et de consultation, la déci-

sion pour cet enregistrement fut celle d'une version qui essaierait de rendre l'étendue complète des révisions de Bach. Nous avons ainsi enregistré la cantate selon les manuscrits en ré mineur de l'exécution à Hambourg en 1720 pendant la période de Cöthen mais nous avons inclus des extraits de l'édition de Weimar (1714) dans un appendice à la fin du CD. Cet appendice renferme les numéros 3 (Aria), 7 (récitatif duo de l'âme et de Jésus) et 8 (duo, ténor/basse). De plus, un second enregistrement de la cantate au complet selon l'édition de Leipzig (1723) sera terminé dans un avenir prochain pour inclusion dans le cadre des "cantates composées en 1723" qui sortira plus tard dans cette série.

Problèmes dans le BWV 31

Cette œuvre fut aussi créée à Weimar (le 21 avril 1715) et réutilisée au moins deux fois à Leipzig (les dates connues sont le 9 avril 1724 et le 25 mars 1731). La première exécution à Weimar fut en *Chorton* en do majeur; à Leipzig, on choisit le *Kammerton* en do majeur. En accord avec le manuscrit de Weimar, cet enregistrement est en *Chorton* accordé en do majeur.

L'*obbligato* dans le huitième mouvement fut joué par le hautbois dans la reprise à Weimar en 1724; pour la première à Weimar, la partie de hautbois ne renferme rien pour ce mouvement, il n'est alors pas certain que l'*obbligato* ait été voulu pour hautbois dès le début. La partie solo instrumentale originale de la période de Weimar n'existe plus mais on sait, grâce aux erreurs d'un copiste, que cette partie fut copiée pour hautbois en 1724, qu'elle fut transposée une tierce plus bas, de mi bémol majeur à do majeur. En relation à la diffé-

rence de tierce mineure entre le *Chorton* (la = env. 465) et la hauteur de son française (la = env. 392), cela indique qu'à part le hautbois, la flûte à bec et la viole d'amour sont aussi des instruments solos possibles à la création. Considérant cependant le fait qu'un hautbois à la véritable hauteur de son française. (392 Hz) est requis pour les premier et second mouvements et dans le but d'obtenir un contraste avec la mélodie chorale jouée par les cordes, nous avons tout de même choisi d'utiliser le hautbois.

© *Masaaki Suzuki 1997*

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts. Le 100^e de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l'ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, son intérêt s'est principalement concentré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach

et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

Le Collegium Bach du Japon comprend un orchestre baroque et un chœur et ses activités majeures se concentrent sur une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et quelques programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que les *Passions* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres* de Monteverdi ainsi que des programmes moins importants pour solistes ou ensembles vocaux réduits. Le CBJ a son siège à Tokyo et à Kobe mais il se produit partout au Japon; plusieurs de ses projets lui donnèrent l'occasion et le plaisir d'accueillir des artistes européens dont Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper et le Concerto Palatino.

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki**, chef d'orchestre, commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuivit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelink à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee.

Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982.

Masaaki Suzuki jouit d'une réputation en-

viaible d'organiste, de claveciniste et de chef d'orchestre. Suzuki est également le directeur musical du Collegium Bach du Japon depuis 1990. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

Monika Frimmer, soprano, a étudié au Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique de Hanovre où elle obtint ses diplômes de cantatrice avec distinction. En 1980, elle fut lauréate du Concours National Ouest-allemand de Chant à Berlin; elle participa à des cours de maître et travailla avec Birgit Nilsson, Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Winkler et Jörg Demus. Elle fut engagée comme soprano lyrique à l'Opéra National de Hanovre de 1980 à 1993. Elle chante des concerts, de l'opéra et des oratorios partout dans le monde en plus d'être en demande pour les festivals les plus prestigieux. Elle se produit régulièrement avec le Trio di Clarone et l'Ensemble Incanto; des récitals de chansons avec la pianiste Liese Klahn constituent un élément majeur de son travail. Le répertoire de Monika Frimmer inclut de la musique baroque, classique, romantique et moderne. Elle est régulièrement entendue sur les ondes de la radio allemande et européenne.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis

débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals majeurs de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de "Cantus Cölln", l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de "Gilles Binchois" (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire de Heidelberg.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



The different versions of BWV 21

	Format before 1714	1714 Weimar	1720 Cöthen	1723 Leipzig
Pitch of Strings	?	Kammerton	Kammerton	Kammerton
Tuning	C minor?	C minor	D minor	C minor
1. Sinfonia				
2. Chorus				
3. Aria	Sop	Ten	Sop	Sop
4. Recitative	Sop	Ten	Sop	Ten
5. Aria	Sop	Ten	Sop	Ten
6. Chorus				Soli/Tutti
7. Recitative	Sop/Bass	Ten/Bass	Sop/Bass	Sop/Bass
8. Duet	Sop/Bass	Ten/Bass	Sop/Bass	Sop/Bass
9. Chor (Chorale)				Soli/Tutti + 4 Trombones
10. Aria	Sop (possibly Ten)	Ten	Sop	Ten
11. Chorus				Soli/Tutti

Bach Collegium Japan

Soloists:

Monika Frimmer, soprano; Gerd Türk, tenor; Peter Kooij, bass

Choir:

Sopranos: Yoshie Hida, Tamiko Hoshi, Midori Suzuki, Aki Yanagisawa,
Megumi Fukuda (BWV 31), Sachiko Muratani (BWV 31)
Altos: Yuko Anazawa, Claudia Schmitz, Tamaki Suzuki, Yoshikazu Mera
Tenors: Gerd Türk, Yasuo Uzuka, Takanori Ohnishi, Akira Takizawa, Tadashi Miroku
Basses: Peter Kooij, Chiyuki Urano, Yoshitaka Ogasawara, Tetsuya Odagawa, Jun Hagiwara

Orchestra

Violins: Ryo Terakado (leader), Azumi Takada, Yuko Takeshima, Keiko Watanabe,
Mari Ono, Makoto Akatsu
Violas: Yoshiko Morita, Amiko Watabe
Cellos: Hidemi Suzuki, Norizumi Moro-oka
Violone: Shigeru Sakurai
Oboe: Marcel Ponseele, Koji Ezaki, Yukari Maehashi
Oboe da caccia: Masamitsu San-no-miya
Fagotto: Kiyotaka Dohsaka
Tromba: Toshio Shimada, Yoshio Kobayashi, Yoshimitsu Osada
Timpani: Yoshihiro Ando
Organ: Masaaki Suzuki, Naoko Imai

Der Himmel lacht, die Erde jubiliert, BWV 31

2. CHOR

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
Und was sie trägt in ihrem Schoß;
Der Schöpfer lebt! der Höchste triumphieret
Und ist von Todesbanden los.
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
Der Heiligste kann nicht verwesen.

3. REZITATIV *Baß*

Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh!
Das A und O,
Der erst und auch der letzte,
Den unsre schwere Schuld in Todeskerker setzte,
Ist nun gerissen aus der Not!
Der Herr war tot,
Und sieh, er lebet wieder;
Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.
Der Herr hat in der Hand
Des Todes und der Hölle Schlüssel!
Der sein Gewand
Blutrot bespritzt in seinem bitterm Leiden,
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

4. ARIE *Baß*

Fürst des Lebens, starker Streiter,
Hochgelobter Gottessohn!
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchsten Ehrenthron?
Wird, was dich zuvor gebunden,
Nun dein Schmuck und Edelstein?
Müssen deine Purpurwunden
Deiner Klarheit Strahlen sein?

5. REZITATIV *Tenor*

So stehe dann, du gottergebne Seele,
Mit Christo geistlich auf!
Tritt an den neuen Lebenslauf!
Auf! von des Todes Werken!
Laß, daß dein Heiland in der Welt, an deinem Leben merken!
Der Weinstock, der jetzt blüht,

2. CHORUS

The heavens laugh. The earth rejoices
And what it bears within its womb;
The creator lives. The almighty triumphs
And is freed from the shackles of death.
Whom the grave grants peace
For the most holy cannot decay.

3. RECITATIVE *Bass*

Awaited day. Be happy again, O soul.
The alpha and omega,
The beginning and the end,
Whom our heavy guilt placed in death's prison.
Is now released from need.
The Lord was dead
And behold, he lives again;
If the head lives, the limbs live too.
The Lord holds in his hand
The key to death and hell.
Whoever dyes his garments
Blood-red in his bitter suffering
Will today be dressed in finery and honour.

4. ARIA *Bass*

Prince of life, strong warrior,
Most blessed son of God.
Does the ladder of the cross raise you
Up to the highest throne of honour?
Will that which bound you before
Become your ornament and jewels?
Must your livid wounds
Be the rays of your clarity?

5. RECITATIVE *Tenor*

So rise then with Christ
Spiritually, you God-given soul.
Begin the new path of life.
Up, from the works of death.
May the saviour in the world regard your life.
The vine that is now in bloom

Trägt keine tote Reben!
Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!
Ein Christe flieht
Ganz eilend von dem Grabe!
Er läßt den Stein,
Er läßt das Tuch der Sünden
Dahinten
Und will mit Christo lebend sein.

[6] 6. ARIE *Tenor*

Adam muß in uns verwesen,
Soll der neue Mensch genesen,
Der nach Gott geschaffen ist.
Du muß geistlich auferstehen
Und aus Sündengräbern gehen,
Wenn du Christi Gliedmaß bist.

[7] 7. REZITATIV *Sopran*

Weil dann das Haupt sein Glied
Natürlich nach sich zieht,
So kann mich nichts von Jesu scheiden.
Muß ich mit Christo leiden,
So werd ich auch nach dieser Zeit
Mit Christo wieder auferstehen
Zur Ehr und Herrlichkeit
Und Gott in meinem Fleische sehen.

[8] 8. ARIE *Sopran*

Letzte Stunde, brich herein,
Mir die Augen zuzudrücken!
Laß mich Jesu Freudenschein
Und sein helles Licht erblicken.
Laß mich Engeln ähnlich sein!
Letzte Stunde, brich herein!

[9] 9. CHORAL

So fahr ich hin zu Jesu Christ,
Mein Arm tu ich ausstrecken:
So schlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Mensch kann mich aufwecken,
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
Der wird die Himmelstür auf tun,
Mich führt zum ewigen Leben.

Carries no dead shoots.
The tree of life lets its branches live.
A Christian flees
Hurriedly from the grave.
He leaves the stone,
He leaves the cloth of sins
Below
And wants to live in Christ.

6. ARIA *Tenor*

Adam must decay in us,
If the new man is to rise,
Who is created in the likeness of God.
You must arise spiritually
And leave the grave of sins
When you become Christ's limbs.

7. RECITATIVE *Soprano*

Since the head naturally
Draws its limbs after it,
So nothing can separate me from Jesus.
If I must suffer with Christ,
So I will, after this time,
Arise again with Christ.
To honour and glory
And in my flesh I shall see God.

8. ARIA *Soprano*

Final hour, commence,
To press closed my eyes.
Let me see the joyous rays of Jesus
And his bright light.
Let me be like unto an angel.
Final hour, commence.

9. CHORALE

So I journey on to Jesus Christ,
And I stretch out my arms;
So I fall asleep in perfect peace,
And no one can awaken me,
But Jesus Christ, the son of God,
Who will open the door of heaven
And lead me to eternal life.

Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21

ERSTER TEIL

[11] 2. CHOR

„Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen; aber deine Tröstungen erquickten meine Seele.“

[12]/[*21] 3. ARIE *Sopran/*Tenor*

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

[13] 4. REZITATIV *Sopran*

Wie hast du dich, mein Gott,
In meiner Not,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht das Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
Und bist mir grausam worden;
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf und schrei dir nach, –
Allein mein Weh und Ach!
Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewußt.

[14] 5. ARIE *Tenor*

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalsvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen,
Hier versink ich in den Grund,
Dort seh in der Hölle Schlund.

PART ONE

2. CHORUS

‘There were many afflictions within my heart; but your comforts delight my soul.’

3. ARIA *Soprano/*Tenor*

Sighs, tears, troubles and distress,
Anxious longings, fear and death
Gnaw at my anguished heart
And I feel misery and pain.

4. RECITATIVE *Soprano*

Why have you, O my God,
In my distress,
In my fear and trepidation
Turned wholly away from me?
Oh! Do you not recognize your child?
Oh! Do you not hear the laments
Of those who have turned to you
With conviction and faith?
You were my delight
And have become cruel to me;
I look for you everywhere,
I cry and shout for you, –
You alone are my pain and my woe!
It now appears as though this is not known to you.

5. ARIA *Tenor*

Brooks of salty tears
Rush in torrents here.
Storms and waves overwhelm me,
And the sea, full of afflictions,
Enfeebles me, body and soul,
Mast and anchor will give way
Here I sink into the ground,
There I see into the abyss of hell.

15 6. CHOR

„Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist.“

ZWEITER TEIL

16/*22 7. REZITATIV *Sopran/*Tenor, Baß*

(Die Seele:) Ach Jesu, meine Ruh,
Mein Licht, wo bleibest du?
(Jesus:) O Seele sieh! Ich bin bei dir.
(Die Seele:) Bei mir?
Hier ist ja lauter Nacht.
(Jesus:) Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunklen wacht,
Wo lauter Schalken sind.
(Die Seele:) Brich doch mit deinem Glanz und Licht
des Trostes ein.
(Jesus:) Die Stunde kömmt schon,
Da deines Kampfes Kron
Dir wird ein süßes Labsal sein.

17/*23 8. ARIE (DUETT) *Sopran/*Tenor, Baß*

(Die Seele:) Komm, mein Jesu, und erquicke
(Jesus:) Ja, ich komme und erquicke
(Die Seele:) Und erfreu mit deinem Blicke
(Jesus:) Dich mit meinem Gnadenblicke.
(Die Seele:) Diese Seele,
(Jesus:) Deine Seele.
(Die Seele:) Die soll sterben
(Jesus:) Die soll leben
(Die Seele:) Und nicht leben
(Jesus:) Und nicht sterben,
(Die Seele:) Und in ihrer Unglückshöhle
(Jesus:) Hier aus dieser Wundenhöhle
(Die Seele:) Ganz verderben.
(Jesus:) Sollst du erben
(Die Seele:) Ich muß stets in Kummer schweben,
(Jesus:) Heil durch diesen Saft der Reben.
(Die Seele:) Ja, ach ja, ich bin verloren!
(Jesus:) Nein, ach nein, du bist erkoren
(Die Seele:) Nein, ach nein, du hassest mich!

6. CHORUS

‘Why art thou so full of heaviness, O my soul; and why art thou so disquieted within me? Put thy trust in God; for I will yet give him thanks which is the help of my countenance and my God.’

PART TWO

7. RECITATIVE *Soprano/*Tenor, Bass*

(The Soul) O Jesus, my peace,
My light, where are you?
(Jesus:) O soul, look, I am with you.
(The Soul) With me?
Here is blackest night.
(Jesus:) I am your faithful friend,
Who also watches in the dark,
Which is full of rogues.
(The Soul) Come to me with your radiance and
comforting light.
(Jesus:) The time is soon nigh
When the crown of your struggle will be
Sweet refreshment to you.

8. ARIA (DUET) *Soprano/*Tenor, Bass*

(The Soul:) Come my Jesus, and quicken
(Jesus:) Yes, I will come and quicken
(The Soul:) And delight with your glance
(Jesus:) You with my merciful glance.
(The Soul:) This soul
(Jesus:) Your soul,
(The Soul:) Which shall die
(Jesus:) Which shall live
(The Soul:) And not live
(Jesus:) And not die,
(The Soul:) And in its den of misery
(Jesus:) Here from this den of wounds
(The Soul:) Be quite destroyed.
(Jesus:) You shall inherit
(The Soul:) I must constantly be immersed in distress
(Jesus:) Salvation through this juice of the vine.
(The Soul:) Yes, Oh yes, I am lost!
(Jesus:) No, Oh no, you are chosen.
(The Soul:) No, Oh no you hate me.

(Jesus:) Ja, ach ja, ich liebe dich!
 (Die Seele:) Ach Jesu, durchstöße mir Seele und Herze!
 (Jesus:) Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze!
 (Die Seele:) Komm, mein Jesu, und erquicke
 (Jesus:) Ja, ich komme und erquicke
 (Die Seele:) Mich mit deinem Gnadenblicke!
 (Jesus:) Dich mit meinem Gnadenblicke.

18 9. CHOR

„Sei nun wieder zufriednen,
 meine Seele, denn der Herr
 tut dir Guts.“

Was helfen uns die schweren Sorgen,
 Was hilft uns unser Weh und Ach!
 Was hilft es, daß wir alle Morgen
 Beseufzen unser Ungemach?
 Wir machen unser Kreuz und Leid
 Nur größer durch die Traurigkeit.
 Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
 Daß du von Gott verlassen seist,
 Und daß Gott der im Schoße sitze,
 Der sich mit stetem Glücke speist.
 Die folgend Zeit verändert viel
 Und setzt jeglichem sein Ziel.

19 10. ARIE *Sopran*

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze.
 Entwehne nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!
 Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
 Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mit sein!
 Es brennet und flammet die reineste Kerze
 Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
 Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

20 11. CHOR

„Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft
 und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und
 Preis und Lob. Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei
 unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, Alleluja!“

(Jesus:) Yes, Oh yes, I love you.
 (The Soul:) O Jesus, sweeten thoroughly my soul and my heart.
 (Jesus:) Escape, ye sorrows, begone. O pain.
 (The Soul:) Come, my Jesus and quicken
 (Jesus:) Yes, I am coming to quicken
 (The Soul:) Me with your merciful glance.
 (Jesus:) You with my merciful glance.

9. CHORUS

‘Turn again unto thy rest,
 O my soul; for the Lord
 Hath rewarded thee.’

How do weighty sorrows help us,
 How do our pains and sighs help us?
 What good does it do that we
 Lament our misfortune every morning?
 We only make our cross and our suffering
 Bigger on account of our sadness.
 Do not think, in the heat of your distress,
 That you have been abandoned by God,
 And that God who is in the womb
 Who feeds continually with joy.
 The time to come will change much
 And will give something to aim for.

10. ARIA *Soprano*

Rejoice, O soul, rejoice O heart,
 Let distress depart, let pain disappear.
 Turn yourselves, O tears, into purer wine.
 My groans will become rejoicings.
 The purest candle of love and comfort
 Burns and flickers for soul and breast,
 For Jesus comforts me with heavenly delight.

11. CHORUS

‘Worthy is the Lamb that was slain to receive power, and
 riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and
 blessing. Blessing, and honour, and glory, and power, be unto
 him that sitteth upon the throne, and unto the lamb for ever
 and ever. Amen. Alleluia.’

DDD

RECORDING DATA

Recorded in June 1997 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer: Robert von Bahr

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Oliver Curdt

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1997 and © Masaaki Suzuki 1997

Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: © Sofia Scheutz

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-851 © & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.



Bach Collegium Japan / Masaaki Suzuki

Photo: © NEC